

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDI

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2020 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 979125950101
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del
10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei,
Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini,
Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina
Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani,
Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer,
Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal,
Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

Recensione a Montañés, maestro de maestros, catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio
Raffaele Casciaro 9

Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo
Giovanni Maria Fara 25

Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso
Angelo Maria Monaco 39

Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli
Daniela Caracciolo 57

Becoming Leo. Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo criticism
Daniele Di Cola 65

Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays
Michael Hill 99

Abstract 104

INEDITI E RIPROPOSTE

Il teatro è arte visiva. Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena
Martina Rossi 113

*Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso*
Francesco Lofano 129

Abstract 140

LETTERATURA ARTISTICA

*Giovan Battista Foggini e i Viviani:
una nuova stagione umanistica per Firenze*
Tommaso Galanti 145

*Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις*
Rita Argentiero 171

L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia
Rodolfo Maffeis 183

Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu
Chiara Savettieri 207

Abstract 222

CRITICA E STORIOGRAFIA

*Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824):
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*
Alessandro Rovetta 229

*Georg Simmel e il Cenacolo di Leonardo:
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale*
Simone Ferrari 261

<i>Per la fortuna critica di Ludovico Brea: una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)</i> Federica Volpera	271
<i>«Unhistoried and unconsidered». Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912</i> Gianpaolo Angelini	311
<i>Un'amicizia (poco) disinteressata: il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson</i> Stefano Bruzzese	325
<i>Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)</i> Giulio Zavatta	351
<i>Pittura analitica e analiticità della pittura. Per un diverso approccio interpretativo</i> Giovanna Fazzuoli	371
<i>Abstract</i>	390
COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI	
<i>Le Grand Musée. Altri sguardi sul Louvre</i> Stefania Zuliani	399
<i>Abstract</i>	407
<i>Indice dei nomi</i>	409

RECENSIONE A MONTAÑÉS, MAESTRO DE MAESTROS, CATALOGO DELLA MOSTRA (SIVIGLIA, MUSEO DE BELLAS ARTES, 29 NOVEMBRE 2019-15 MARZO 2020), A CURA DI IGNACIO CANO RIVERO, IGNACIO HERMOSO ROMERO E MARÍA DEL VALME MUÑOZ RUBIO, SEVILLA, JUNTA DE ANDALUCÍA, 2019

Raffaele Casciaro

«Dios de la madera», dio del legno, veniva definito già ai suoi tempi Juan Martínez Montañés, il più noto scultore andaluso del Seicento, celebrato al Museo de Bellas Artes di Siviglia dal 29 novembre 2019 al 15 marzo 2020¹ (fig. 1). Nell'italiano la parola legno fa parte di un campo semantico più negativo che positivo – “legnosio” è sinonimo di rigido, “testa di legno” è una persona ottusa o un prestanome, – mentre nello spagnolo già solo il chiamarlo “madera” gli conferisce un rango diverso, un ruolo primario, tanto che verrebbe la tentazione di tradurre il citato epiteto con “Dio della materia”.

La mostra si è tenuta dopo quella dedicata allo scultore dalla sua città natale, Alcalá la Real² e nelle stesse sale di un'altra grande e recente esposizione, quella per il quarto centenario della nascita di Murillo. Le tele di Murillo hanno fatto da cornice alle sculture di Montañés, con qualche adattamento non sempre felice: l'utilizzo degli spazi museali per le esposizioni temporanee comporta più spesso il sacrificio della collezione permanente, anziché la sua valorizzazione. Nell'annosa e ormai insensata disputa sul primato delle arti, stavolta sono state le sculture ad avere la meglio sui dipinti. Montañés, in realtà, collaborò sistematicamente con i pittori per le policromie delle sue opere, ma si trovò a fronteggiare la *puña por la supremacía de las artes* sferrata dal pittore Francisco Pacheco, maestro di Diego Velázquez ma anche celebre teorico d'arte e biografo degli artisti spagnoli, che tante volte aveva dipinto sculture, ma non tollerava che il suo ruolo di pittore fosse considerato secondario³. Sulla falsariga della disputa scoppiata in Italia nel Cinquecento, si accendeva la *puña* anche sul suolo iberico, ma qui si trovavano a fronteggiarsi in prima linea un pittore e uno scultore del legno, anziché del marmo o del bronzo. A differenza che in Italia, nell'Andalusia e in tutta la Spagna la scultura lignea ha mantenuto nei secoli un ruolo e un prestigio indiscussi, occupando la posizione d'onore sugli altari maggiori con i monumentali *retablos*, parola che non trova una efficace traduzione poiché, tranne rare eccezioni, manca nelle chiese italiane l'equivalente dei giganteschi apparati dei *retro tabula altaris* spagnoli (fig. 2).

1 Montañés, *maestro de maestros*, catalogo della mostra (Siviglia, Museo de Bellas Artes, 29 novembre 2019-15 marzo 2020), a cura di I. Cano Rivero, I. Hermoso Romero, M.d.V. Muñoz Rubio, Sevilla 2019.

2 *El Dios de la madera. Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, catalogo della mostra (Alcalá la Real, Convento de Capuchinos, 8 ottobre-28 novembre 2018), a cura di J. Cartaya Baños, Alcalá la Real 2018.

3 I. Cano Rivero, *Montañés, Pacheco y la puña por la supremacía de las artes*, in *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 63-77.

1568-1649 sono gli estremi cronologici di Montañés⁴. La sua formazione avvenne a Granada, nella bottega di Pablo de Rojas, uno scultore del legno figlio del pittore cagliaritano Pietro Raxis. Più tardi alcune sculture di Montañés saranno dipinte da Gaspar Raxis, nipote di Pietro⁵. Fu molto probabilmente tramite i Raxis che lo scultore familiarizzò con disegni e stampe italiane di ambito michelangiolesco. Queste circostanze, evocate in mostra dagli apparati didattici, si reperiscono un po' a fatica nel catalogo, che manca di un profilo biografico. Senza nulla togliere al taglio scientifico dei saggi e delle schede, uno schema cronologico avrebbe facilitato a tutti la lettura⁶.

Mostra e catalogo hanno comunque illuminato in modo più che degno il percorso di un autentico gigante, il *Lisipo andaluz*, come venne anche definito, che nei primi decenni del Seicento rappresentò per la scultura il culmine del rinascimento spagnolo⁷. In terra andalusa il rinascimento raggiunge la piena maturità dopo la stagione chiamata "plateresca", che coincide cronologicamente ma in parte anche stilisticamente, con il Manierismo. Una sorta di inversione nella sequenza canonica degli stili, che si giustifica con il fatto che il plateresco fu principalmente un maquillage alla romana delle strutture tardogotiche spagnole, prima che i principi costruttivi e le proporzioni rinascimentali venissero realmente adottati in Spagna. Si comprende così come le sculture di

4 Lo scultore nacque ad Alcalá la Real nel 1568 da padre ricamatore e morì a Siviglia nel 1649. Gli studi moderni su Montañés si fondano sugli studi di José Hernández Díaz, scalati nell'arco di un quarantennio, dal 1944 al 1989. Tra tutti si deve almeno ricordare la sua monografia: *Juan Martínez Montañés*, Sevilla 1987. Un'acuta messa a fuoco dello stile del maestro si trova peraltro già nel volume di Beatrice Gilman Proske, *Martínez Montañés, Sevillan sculptor*, New York 1967, preceduto di poco da alcuni interessanti spunti contenuti nel libro di María Elena Gómez Moreno, *Escultura del siglo XVII*, Madrid 1963 (seconda edizione).

5 Sui Raxis: L. Gila Medina, *Alcalá la Real y los Raxis Sardo: Pablo de Rojas y Pedro Raxis, singulares figuras de esta familia de artistas y su importancia en Granada en el paso del Renacimiento al Barroco*, in *Actas de los encuentros con Martínez Montañés en Alcalá la Real*, atti del convegno (Alcalá la Real, 2-3 novembre 2018), a cura di J. Cartaya Baños, Diputación Provincial de Jaén 2019, pp. 121-172, con il rinvio a una più ampia bibliografia. Sulla questione dell'origine sarda della famiglia e sull'importanza del repertorio di disegni e incisioni nell'attività dei Raxis: L. Agus, *Le relazioni artistiche e culturali del Mediterraneo Occidentale. I Raxis-Sardo, pittori, scultori e architetti del XVI secolo, tra Sardegna e Andalusia*, Roma 2017. Oltre a Gaspar Raxis, un altro nipote di Pietro Raxis il vecchio e fratello di Gaspar, Pedro il Giovane, è considerato tradizionalmente «padre de la estofa» per le sue qualità di policromatore delle sculture, con il tipico «estofado» spagnolo. Provenienti entrambi da Alcalá la Real, si trovavano a Granada negli stessi anni in cui vi svolgeva il suo apprendistato Montañés, pure nativo di Alcalá, presso il loro zio Pablo de Rojas.

6 La citata mostra di Alcalá la Real aveva un taglio cronologico, rispetto al quale probabilmente quella di Siviglia si è voluta distinguere, assecondando anche la recente tendenza, molto in voga, di non dare alla cronologia il ruolo cardine nelle mostre come nelle esposizioni permanenti. Resta, a mio avviso, disorientante uno "story telling", così spesso invocato, in cui la narrazione non sia ancorata alla storia anche in senso cronologico. La lettura del catalogo, a tratti avvincente e sempre magnificamente corredata dal punto di vista fotografico, manca del percorso biografico del protagonista, che si ricostruisce a fatica, con numerosi salti.

7 Fu Gabriel de Bocangel (1603-1658), drammaturgo e poeta del *siglo de oro*, bibliotecario del cardinal infante Don Fernando a paragonarlo a Lisippo, celebrando così l'esecuzione da parte di Montañés del busto-ritratto di re Filippo IV (vedi J.J. Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1984, p. 260) Il busto, perduto, appare in esecuzione nella tela di Velázquez che ritrae lo stesso Montañés che lo sta modellando (Madrid, Museo del Prado, P001194).

Juan Martínez Montañés, si possano considerare «la culminación del periodo clásico, el ápice del colosal ciclo renacentista de la escuela escultórica hispalense»⁸. L'aggettivo "classico" in Italia si è applicato raramente alle sculture in legno, tantomeno a quelle dipinte, che dal Cinquecento in poi sono state in odore di eresia negli ambienti accademici: il legno, semplicemente, non ci è arrivato che in sparuti frammenti dalla Grecia e da Roma antica, ma le fonti ne parlano, così come è ormai assodato che anche le sculture in marmo e bronzo fossero policrome⁹. In Spagna, l'identificazione del classico con il bianco del nudo marmo non è avvenuta, né ai tempi di Montañés né nella coscienza critica più moderna. Se invece intendiamo per classico il rispetto di un canone proporzionale, possiamo dire che nella tipologia del retablo, solitamente legata alla proliferazione decorativa così ricorrente nell'arte spagnola, le opere di Montañés si distinguono proprio per la misura classica, a partire dalle partizioni architettoniche fino al dettaglio degli ornamenti. In questo senso va anche intesa l'osservazione di una pioniera degli studi sulla scultura spagnola, Beatrice Gilman Proske, che notava come nei rilievi del nostro si abbandoni l'aneddótico per concentrarsi sui personaggi principali¹⁰.

Le competenze di Montañés non erano limitate alla scultura. Nel 1588, quando fu riconosciuto il suo status di maestro, le sue qualifiche furono contemporaneamente di *escultor, entallador de romano e arquitecto*¹¹. Comprendiamo senza sforzo la prima e la terza, mentre va spiegata la seconda: nella Spagna del Cinquecento si intendeva indicare così un intagliatore che seguiva il canone italiano, diffuso dalla trattatistica¹², di cui per certo il nostro "dio del legno" era ben informato: Benito Navarrete ha osservato la relazione tra i suoi disegni di altari e la partizione architettonica michelangiolesca della Biblioteca Laurenziana, oltre a rintracciare due suoi progetti di retablos in una copia della *Regola* del Vignola oggi a Valencia¹³. La sequenza regolare degli ordini architettonici, il misurato proporzionamento di questi negli spazi delle chiese, di cui,

8 A. Recio Mir, *Maestro escultor, entallador de romano y arquitecto: los retablos de Martínez Montañés o la conveniencia de las imágenes y su ensambladura*, in *Montañés*, cit. (vedi nota 1), p. 31.

9 Dal mondo classico ci giungono notizie e qualche reperto relativo agli *xoana*, simulacri in legno particolarmente venerati per la loro antichità. Il testo di riferimento su questo tema è: A.A. Donohue, *Xoana and the origins of Greek sculpture*, Atlanta 1988 (ringrazio Katia Mannino e Ilaria Romeo per le puntuali indicazioni). Si ricordano inoltre le statue di legno ricoperte di lamine metalliche e/o avorio, come l'*Atena crisoelefantina* del Partenone. Dall'età tardoantica ci arrivano anche dei manufatti, come i rilievi in legno delle porte di Sant'Ambrogio a Milano e i battenti della basilica di Santa Sabina a Roma. La connessione del legno con il sacro, nell'accezione più antica, primigenia, ne fa il materiale archetipo, con un'aura di venerazione. In epoche più recenti, la scultura in legno ha continuato a produrre soprattutto simulacri, anche per la migliore predisposizione del legno a ricevere la doratura rispetto alla maggior parte degli altri materiali scultorei.

10 Proske, *Martínez Montañés*, cit. (vedi nota 4), p. 96.

11 Recio Mir, *Maestro escultor*, cit. (vedi nota 8), p. 32.

12 Sul significato, più che accademico, contrattuale delle qualifiche come «escultor» o «entallador de romano», vedi F. Marias, *El largo siglo XVI. Conceptos fundamentales en la historia del arte español*, Madrid 1989, pp. 459-460.

13 B. Navarrete Prieto, *El Vignola del Colegio de Arquitectos de Valencia y sus retablos de traza sevillana: Juan Martínez Montañés*, "Archivo Español de Arte", 311, 2005, pp. 235-244.

secondo l'usanza spagnola, il retablo deve uguagliare l'altezza, sono i tratti più evidenti del classicismo di Montañés. Quanto all'aspetto propriamente scultoreo, il discorso si fa più complesso. La fase della sua prima maturità, alla quale appartengono due spettacolari figure di San Girolamo penitente, entrambe in mostra, quella di Llerena del 1604 e quella del retablo di Santiponce del 1609-1613¹⁴ (figg. 2-3), dimostra una perfetta consapevolezza dei migliori esiti della scultura in Andalusia lungo tutto l'arco del Cinquecento. Il riferimento imprescindibile è il *San Gerolamo* in terracotta di Pietro Torrigiano, per oltre un secolo una delle sculture più ammirate e imitate, eseguito a Siviglia dal fiorentino intorno al 1525¹⁵ e giustamente inserito nel percorso espositivo. Nel catalogo, vengono poi richiamate le versioni di Jerónimo de Hernández per la cattedrale della stessa città e di Juan Bautista Vázquez il Vecchio per la chiesa di Nuestra Señora de la Granada a Llerena. Rispetto a questi precedenti, le due figure di Montañés si impongono per l'interpretazione più naturalista, sorretta da un'impeccabile anatomia e da una raffinata resa espressiva.

A questa sequenza di santi inginocchiati si aggiunge il magnifico *San Domenico penitente* che il nostro scultore eseguì per il convento sivigliano di Porta Coeli probabilmente tra 1605 e 1609¹⁶ (fig. 4). Qui il soggetto differisce per l'età giovanile del santo, che comporta una definizione meno scavata e nervosa della muscolatura, e per l'espressione più concentrata. Sia il San Gerolamo di Santiponce sia questo San Domenico, furono policromati da Francisco Pacheco. A proposito del primo, nel suo *Arte de la pintura*, Pacheco riteneva che fosse «cosa que en este tiempo en la Escultura i Pintura ninguna le iguala»¹⁷, parole che suggeriscono che le due arti da sole non arrivano a tanto. Un risultato impressionante, ma forse superato dal *San Domenico*, suggestivamente collocato in mostra nel punto di snodo del percorso, quando il visitatore, dopo un lungo rettilineo che lo porta alla grande sala centrale, svolta per percorrere in senso contrario la sequenza parallela delle altre sale. Quest'opera rappresenta come meglio non si potrebbe, il momento in cui lo scultore ha maturato uno stile più morbido che, senza rinunciare alla finezza del dettaglio, abbandona la nervosità delle opere della sua prima fase¹⁸.

14 Montañés, cit. (vedi nota 1), pp. 115-117, cat. 2, pp. 121-123, cat. 4.

15 Pietro Torrigiano (Firenze, 1472-Siviglia, 1528), giunse in Spagna, dopo essere stato a Londra, nel 1521. A Siviglia, oltre al *San Gerolamo*, si conserva anche una sua *Madonna con il Bambino*, sempre al Museo de Bellas Artes (CE0185E).

16 Montañés, cit. (vedi nota 1), pp. 181-183, cat. 26.

17 Ivi, p. 122.

18 Se ci concentriamo sulle opere più saldamente ancorate a date certe, notiamo un sensibile sviluppo stilistico tra le sculture per Santiponce, terminate nel 1613 e le opere degli anni venti come i retablos di San Leandro e di Santa Clara a Siviglia, in cui i tratti e le anatomiche si distendono e i panneggi mostrano andamenti più fluidi. Caratteristiche che sembrano anticipate dal *San Domenico* del Museo de Bellas Artes, che i documenti legano agli anni 1605-1609, o alle due statue della *Vergine Maria* e di *San Giuseppe* dell'arciconfraternita di Jesús Nazareno sempre a Siviglia che pare si leghino a un documento di commissione del 1605 (Montañés, cit. [vedi nota 1], p. 229, cat. 44), o, ancora, al monumentale rilievo delle *Dos Trinidades* della chiesa di San Ildefonso, datato al 1609 (Ivi, p. 232).

Lo scarto è evidente rispetto al grande *San Cristoforo* (1597-1598) della chiesa del Divino Salvatore a Siviglia¹⁹ che, vigoroso e minuzioso allo stesso tempo, trova analogie compositive con l'affresco dallo stesso soggetto eseguito da Matteo da Lecce nel 1584 per la cattedrale della città²⁰, ma appare radicato in una tradizione più antica, ancora intrisa di umori borgognoni, un sostrato peraltro comune al rinascimento europeo. Senza poter qui ricordare le numerose strade percorse dagli scultori franco-borgognoni come Charentène e Hodart in Portogallo, Siloé e Bigarny in Spagna, Miguel Perrin nella stessa Siviglia, mi sembra utile ricordare il filone che attraverso gli Alamanno naturalizzati a Napoli, passa per la Sardegna aragonese ed approda proprio in Spagna attraverso i Raxis: la remota suggestione della splendida *Madonna* di Bonaria potrebbe essere stata trasmessa al nostro dalla famiglia degli artisti sardi e sembra ancora influire sulla *Madonna con il Bambino* di Santiponce (1609-1610), altro snodo cruciale della carriera di Montañés²¹. La scultura si trova nel grande retablo della chiesa di San Isidoro del Campo, la località che coincide con il sito di Italica, il *municipium* fondato da Scipione l'Africano che nell'alto medioevo, all'epoca del dominio musulmano su *Al Andalus*, ospitò le spoglie di Sant'Isidoro di Siviglia prima del loro trasferimento a León. Proprio nel luogo dell'antica sepoltura, fu costruito subito dopo la *Reconquista* cristiana, un monastero cistercense voluto da Alonso Pérez de Guzmán e dalla sua consorte. I due donatori, tra 1609 e 1613, furono evocati dallo scultore con due magnifici "ritratti" in legno a grandezza naturale, inginocchiati ai due lati del presbiterio di fronte al retablo. Sono ancora opere di pieno rinascimento, che trovano i loro precedenti nelle sculture di Pompeo e Leone Leoni all'Escorial.

Un apporto decisivo nella maturazione di Montañés si deve alla figura di Gaspar Nuñez Delgado, uno scultore castigliano attivo a Siviglia tra 1581 e 1606, che lavorò soprattutto la terracotta. La mostra gli ha finalmente riconosciuto il ruolo chiave che esercitò «para el avance de la escultura sevillana hacia el naturalismo» grazie all'esposizione della strepitosa *Testa di San Giovanni Battista* illustrata nella scheda di Roberto Alonso Moral, che ci ricorda come lo scultore di Alcalá «en tantas ocasiones se mostrará sugestionado por la creatividad de Nuñez Delgado»²². La pratica della modellazione, peraltro indispensabile per eseguire i bozzetti, era senz'altro familiare a Montañés: dei tre suoi ritratti conosciuti, dipinti rispettivamente da Pacheco, da Varela e da Velázquez, gli ultimi due lo mostrano intento a modellare l'argilla²³.

19 Ivi, pp. 112-114, cat. 1.

20 Il paragone è illustrato in E. Gómez Piñol, *Algunas consideraciones sobre el imaginario artístico sevillano de Juan Martínez Montañés*, in *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 15-29, alle pp. 20-21, all'interno del saggio di apertura del catalogo, si parla dell'ambiente artistico di Siviglia al tempo della formazione dello scultore fino all'esecuzione del retablo di Santiponce.

21 Ivi, pp. 124-126, cat. 5. Sulla *Madonna* di Bonaria vedi L. Gaeta, *Sculture lignee a Napoli lungo le rotte mediterranee della scultura. Da Alfonso a Ferrante d'Aragona*, "Kronos" 14, 2011, pp. 63-96, a p. 70.

22 R. Alonso Moral, in *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 160-162, cat. 19.

23 Sul ritratto di Velázquez vedi nota 7. Per quello di Varela: *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 270-272, cat. 58.

La maniera più corretta per apprezzare una scultura di un retablo è quella di vederla nella sua collocazione originale, ma voglio relativizzare questa affermazione ammettendo che la rimozione dagli altari ha permesso alla mostra di rendere magnificamente godibile l'imponente complesso di sculture di Santiponce. Il pubblico si è potuto avvicinare per apprezzare l'intaglio finissimo e le splendide policromie, sebbene in questo caso non restaurate: ciò nonostante, la qualità dei decori vegetali, delle grottesche, degli *estofados* graffiti sulla foglia d'oro, delle applicazioni a pastiglia (talcos) e specchietti è strepitosa e sorprende che sia ancora anonima²⁴. Un altro dei meriti dell'esposizione è proprio l'aver fatto partecipare il pubblico dei risultati dei numerosi recenti restauri, tra cui vanno citati se non altro quelli del mirabolante retablo della chiesa sivigliana di San Leandro. Questa attenzione si rispecchia nell'avvincente saggio di Ignacio Hermoso Romero dedicato al rapporto dello scultore con *los policromadores*, un approccio nuovo e splendidamente corredato di immagini²⁵. In generale, tutta la campagna fotografica realizzata appositamente per il catalogo è di ottima qualità.

La figura di *San Gerolamo penitente* al centro del retablo di Santiponce (fig. 3), quella citata da Pacheco che l'aveva dipinta – anzi, per usare le sue parole, rientrava tra le sculture «ayudadas de mi mano»²⁶ – è stata prelevata dal grande rilievo dello scomparto centrale ed esposta in mostra grazie alla sua realizzazione come statua processionale, prevista dal contratto del 16 novembre 1609, che richiedeva che si potesse «sacar en procesión»; Montañés si impegnava, inoltre, ad eseguire questa specifica figura interamente «por su mano sin que le ayude nadie»²⁷. Oggetto della massima attenzione, fulcro del retablo, interamente autografa, l'opera è dunque una statua apprezzabile anche a tutto tondo e svincolata dalla scena di cui fa parte, ma è comunque all'interno del suo altorilievo che trova la sua piena giustificazione. La figura del santo vi appare incorniciata da una quinta arborea minutamente scolpita, da cui pendono manto e cappello cardinalizio che si congiungono al drappeggio della veste annodata sui fianchi, mentre a destra il leone accovacciato, eseguito con altrettanta finezza, bilancia compositivamente la chioma dell'albero. Più in generale, si conferma qui che quella del retablo è «un arte multiple, una suma de arquitectura, escultura y pintura cuanto menos», come ben si evince dal saggio di Álvaro Recio Mir in catalogo²⁸. Quest'arte complessa, che mette in scena la scultura in modo paragonabile a come

24 Ivi, p. 89: tranne la figura centrale di *San Gerolamo*, dipinta da Pacheco, «Este magnífico conjunto de policromías de San Isidoro del Campo no se encuentra documentado». Lo studioso, confutata l'ipotesi che sia stato lo stesso Pacheco a dipingere anche il resto del retablo, scarta anche, per ragioni stilistiche, quella che si possa trattare di Baltasar Quintero, mentre suppone l'intervento di Juan de Salcedo, la cui nipote andrà sposa in seconde nozze a Montañés nel 1614 (Ivi, p. 90).

25 I. Hermoso Romero, *Martínez Montañés y los policromadores*, in *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 79-93.

26 *Montañés*, cit. (vedi nota 1), p. 181, cat. 26.

27 Ivi, p. 121, cat. 4.

28 Recio Mir, *Maestro escultor*, cit. (vedi nota 8).

l'opera lirica mette in scena il canto, richiedeva diverse competenze, che i documenti sivigliani spesso indicano: *ensambladores*, *entalladores*, *escultores*, oltre a pittori e doratori, all'interno di un disegno architettonico. Un'accorta regia stabiliva le proporzioni e gli scorci, insieme alle correzioni ottiche. Un acuto osservatore del Seicento, padre Rallon, osservava, nell'imponente retablo di Jerez de la Frontera, che le sculture sono «de tal proporción que desde abajo parecen todas naturales, dándoles la magnitud que la distancia había de disminuir de tal arte que desde el suelo parecen iguales altos y bajos»²⁹. In tal modo, possono essere realmente apprezzate soltanto se «puestas en su lugar»³⁰, anche se nella veduta d'insieme può sfuggire la finezza del dettaglio, che occasioni come le mostre permettono di recuperare. Più in generale, molta scultura spagnola (ma non solo) soffre se svincolata dagli apparati che la circondano; si possono apprezzare da vicino dettagli tecnici e stilistici, ma «la imageria española no es, pues, un arte de museo. Su marco adecuado son los retablos, vibrantes de oro a la luz de los cirios», scriveva María Elena Gómez Moreno già nel 1942³¹.

Nella somma di competenze necessarie all'esecuzione di un grande retablo si pone la questione di chi era il vero regista di tutte le operazioni. Nel caso di Montañés, la sua triplice «abilitazione» di architetto, intagliatore e scultore lo fa individuare facilmente come *deus ex machina*, sebbene in diversi casi egli facesse disegnare l'architettura degli altari dal suo fido collaboratore Juan de Oviedo³². Una delega che non sminuisce il ruolo del nostro di coordinatore generale e, soprattutto, di gestore dell'aspetto contrattuale. Ed è, non a caso, su questo terreno che avvenne lo scontro con Pacheco e con i pittori.

29 Ivi, p. 41.

30 Ivi, p. 36.

31 M.E. Gómez Moreno Rodríguez, *Juan Martínez Montañés*, Barcelona 1942, p. 18. Il brano della studiosa merita di essere riportato per intero, come fa Recio Mir, *Maestro escultor*, cit. (vedi nota 8), p. 32, nota 3: «Su marco adecuado son los retablos, vibrantes de oro a la luz de los cirios; los «pasos procesionales», conducidos por calles tortuosas entre un emocionado clamor de fe y de admiración artística. El temblor de las luces pone en estas tallas una vibración de color que en vano tratarán de igualar los reflectores de la más perfecta instalación de museo. Privar a nuestras imágenes de su ambiente religioso es privarlas de lo mejor que tienen: el espíritu que las creó. Esto no va en menoscabo de su valía artística: también en la Grecia clásica las estatuas de Fidias tendrán mucho más hondo significado para aquellos hombres que reverenciaban a Zeus y Atenea, que para los turistas que hoy abren la boca asombrados ante los mutilados y sucios mármoles del Museo Británico». Una consapevolezza così precoce degli aspetti contestuali in anni in cui da noi prevaleva l'estetica crociana («elementi allotrii» definiva Croce gli aspetti non intrinsecamente artistici o poetici) si deve alla forza non interrotta di una tradizione devozionale mai marginalizzata. Se Vasari riservava al legno, per lui privo delle necessarie «morbidezze», gli usi della «cristiana religione», questo bivio tra arte e devozione in Spagna non si è storicamente generato. Dall'attenzione per il contesto originale delle opere non bisogna però sconfinare nel tentativo di ripristinare i contesti originari quando siano stati alterati o addirittura cancellati. È il caso del recente dibattito sulla collocazione della *Madonna Rucellai* di Duccio che il direttore degli Uffizi propone di riportare in chiesa («La Repubblica», 28 maggio 2020): ai seri dubbi su dove fosse posizionata nella chiesa di Santa Maria Novella, dove forse era poggiata sul tramezzo non più esistente (cfr. G. Ragionieri, «l'Unità», 7 gennaio 2004), dopo che ebbe precocemente lasciato la cappella di San Gregorio, ormai completamente rimaneggiata, fa riscontro la sua attuale collocazione; da considerare ormai storicizzata, in una delle migliori realizzazioni della museografia italiana del Novecento, in cui la mancanza del contesto fisico originale è stata magnificamente sostituita ricreandovi intorno il contesto storico-artistico.

32 Recio Mir, *Maestro escultor*, cit. (vedi nota 8), p. 32.

La disputa nacque nel 1621 intorno all'esecuzione del retablo della chiesa conventuale di Santa Clara a Siviglia³³. Il 6 novembre di quell'anno Montañés si impegnava con le monache a eseguire «ensamblaje y escultura». Tre giorni dopo, un altro contratto, in cui Montañés, in qualità di «escultor y arquitecto» si impegna a fornire anche la doratura e gli incarnati, secondo precise indicazioni che sarebbero state inutili se l'artista li avesse davvero eseguiti da sé, ma che si spiegano nella logica del subappalto³⁴. Lo scultore indirizza e vincola la successiva attività di doratori e pittori: prescrive tra l'altro «como ha de ser el yeso del aparejo y su acabado, que no debe ocultar o cubrir detalle de la talla»³⁵.

Tutto questo fu interpretato come un'ingerenza, tanto da indurre Pacheco a scrivere un libello dal titolo: *Sobre la antigüedad y honores del arte de la pintura y su comparación con la escultura*, con l'eloquente sottotitolo: *Contra Juan Martínez Montañés*³⁶.

La preoccupazione di Montañés è per noi perfettamente comprensibile: l'intaglio finissimo delle sue opere non doveva essere tradito da una policromia invasiva, soprattutto non doveva essere occultato da gessature troppo spesse. Anche in alcuni casi italiani, di fronte ad un intaglio perfettamente rifinito, si optava per policromie stese direttamente a contatto del legno, senza gesso, soltanto con sottili imprimiture³⁷.

La questione finì in tribunale e si risolse con la firma dello scultore sulla «carta de pago» delle monache³⁸. E comunque ritroveremo qualche anno dopo i due protagonisti della disputa riuniti nell'esecuzione dell'Immacolata per la cattedrale di Siviglia (la celebre *Cienguecita*, 1629-1631)³⁹ (fig. 5). Nel suo *Arte de la pintura* pubblicato 1649, Pacheco si riferirà comunque al «mi amigo Juan Martínez Montañés, famoso escultor»⁴⁰.

33 Cano Rivero, *Montañés*, cit. (vedi nota 3), pp. 73, 84.

34 In realtà le formule contrattuali non erano diverse da quelle altre volte utilizzate dallo scultore, che si impegnava a realizzare, di fatto a far realizzare, anche policromia e doratura: Hermoso Romero, *Martínez Montañés*, cit. (vedi nota 25), p. 84.

35 Cano Rivero, *Montañés*, cit. (vedi nota 3), p. 73.

36 J.M. Asensio y Toledo, *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias. Introducción e historia del Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inédito*, Sevilla 1886, pp. XLIV-L.

37 È il caso del Crocifisso cinquecentesco di Giovanni da Nola a San Martino d'Agri (Potenza) che presenta una policromia «caratterizzata da uno spessore sottilissimo steso direttamente sul legno, finemente lavorato e levigato, trattato solo con un'imprimitura di colla animale pigmentata» (L.A. Barbalinardo, in *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, catalogo della mostra [Matera, Palazzo Lanfranchi, 1° luglio-31 ottobre 2004], a cura di P. Venturoli, p. 304, cat. R42). Anche le sculture di Gaetano Patalano eseguite a Napoli nel 1691 per la chiesa di Santa Chiara a Lecce, presentano negli incarnati, preparazioni sottilissime di biacca e olio (R. Casciaro, *Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo*, in *La statua e la sua pelle*, a cura di R. Casciaro, Galatina 2007, pp. 221-233, a p. 229).

38 Hermoso Romero, *Martínez Montañés*, cit. (vedi nota 25), p. 84 nota 27.

39 Ivi, p. 85. Nella decorazione della *Cienguecita* allo scultore si affiancò, oltre a Pacheco, anche il pittore Baltasar Quintero, già intervenuto nel retablo di Santa Clara, dopo la famosa disputa.

40 *Ibidem*.

Non si può peraltro contraddire il pittore quando afferma che la scultura «está necesitada de la mano del pintor para tener vida»⁴¹, comparando i volti delle sculture dipinte da Pacheco, e in particolare quello del *San Domenico*, con lo scorticato *San Francesco* dell'omonima chiesa di Cadice⁴². Si stenta però a trovare nel catalogo di Pacheco pittore un capolavoro che eguagli le sculture di Montañés, un fatto che egli stesso in qualche modo ammette quando dichiara che né nella scultura né nella pittura si trova un'opera che eguagli il *San Girolamo* di Santiponce. La scultura policroma è un genere che sfugge alle classificazioni accademiche, è costituzionalmente ibrida, sostanzialmente polimaterica, una pittura il cui supporto è il volume che sostanzia il chiaroscuro.

La policromia è ancora indispensabile nella Spagna del Seicento. Per il pittore e trattatista Pacheco, necessita della pittura «la figura de mármol y madera»⁴³. Siamo ancora lontani dall'estetica del monocromo, che solo in età neoclassica conquisterà anche la Spagna: del resto il già citato Torrigiano, le cui sculture in terracotta policroma fecero scuola a Siviglia, aveva eseguito in patria, opere in marmo bianco da dipingere come il busto di Santa Fina a San Gimignano, che realmente sembra «tener vida».

La polimatericità trionfa nelle due statue ritratto di *Sant'Ignazio di Loyola* (1610) e di *San Francesco Borgia* (1624)⁴⁴. Anche qui i volti furono dipinti da Pacheco, mentre le vesti sono di *tela encolada*. In origine, si trattava di manichini, sculture da vestire con un apposito guardaroba per le occasioni solenni. Nulla di folcloristico, piuttosto un approccio intensamente devozionale che, a tali livelli di qualità, non scade nel popolare. L'intenzione di rendere l'effigiato «verdaderamente vivo» (è sempre Pacheco a esprimersi in questi termini) si avvaleva di vere vesti⁴⁵. I volti dei due santi, di intenso realismo, sono capolavori della ritrattistica del secolo⁴⁶. La strada intrapresa dallo scultore un po' a intermittenza fin dal primo decennio del Seicento⁴⁷, quella di un sensibile classicismo, vera «culminación» di uno spirito ancora rinascimentale, trionfa negli anni venti con una serie di *retablos* sivigliani; tra cui spiccano il primo retablo di San Leandro, quello già citato di Santa Clara al quale fanno corona altri quattro altari laterali che nell'insieme costituiscono forse la summa dell'arte del maestro, anche per il perfetto equilibrio tra architettura, rilievi e statue⁴⁸.

41 Asensio, *Francisco Pacheco*, cit. (vedi nota 36), p. XLVII.

42 Hermoso Romero, *Martínez Montañés*, cit. (vedi nota 25), p. 92. Nel catalogo della mostra, Roberto Alonso Moral lo accosta allo splendido autografo del convento di Santa Clara a Siviglia (*Montañés*, cit. [vedi nota 1], pp. 169-170, cat. 22).

43 Asensio, *Francisco Pacheco*, cit. (vedi nota 36), p. XLVII.

44 *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 208-213, catt. 37-38.

45 Ivi, p. 210.

46 L. Méndez Rodríguez, *Naturalidad y artificio en la escultura y la pintura del humanismo: los límites de la verosimilitud*, in *El Dios*, cit. (vedi nota 2), pp. 75-82, dove si parla nel dettaglio di queste sculture per i Gesuiti.

47 Fino al secondo decennio del Seicento mi pare che si alterni in Montañés un'attitudine classicista che si manifesta in opere come la coppia della *Vergine Maria* e di *San Giuseppe* dell'arciconfraternita di Gesù Nazareno di Siviglia, con una più tesa ed espressiva, come nelle sculture per Santiponce.

48 Nel catalogo della mostra, Roberto Alonso osserva, a proposito del «conjunto de esculturas» di

Nel *retablo* di San Leandro, la magnifica scena centrale del *Battesimo di Cristo* si presenta come un grande quadro a rilievo, con intagli che vanno dal tutto tondo fin quasi allo schiacciato, accompagnati da una sontuosa policromia di Baltasar Quintero. Le fonti figurative citate nella scheda di catalogo, nessuna delle quali è stata seguita pedissequamente, sono di ambito rinascimentale italiano, conosciute verosimilmente attraverso incisioni⁴⁹.

Nemmeno negli ultimi anni di attività lo scultore manifesta un vero sentire “barocco”, che, se proprio lo volessimo individuare, potrebbe scorgersi nell’enfasi monumentale di alcune figure del *retablo* di Cadice o nel trasporto emotivo di quelle provenienti da Santa Maria de la Pasión a Siviglia⁵⁰. Semmai si tratta di una più alta temperatura emotiva, ma nel solco già tracciato di quello che potremmo chiamare un naturalismo devoto. Di questa fase è lo spettacolare *San Bruno* della collezione permanente del Museo de Bellas Artes, eseguito nel 1634. La scarna scheda che il catalogo dedica a questo capolavoro è compensata dalle quattro grandi tavole della prima e quarta di copertina e rispettivi risvolti, che lo mostrano da tutti i lati. Rivive in quest’opera l’intensità del *San Domenico*, con un’acutezza descrittiva unita ad una sintesi astratta degne del confronto con il migliore Zurbarán e in perfetta sincronia temporale con il pittore. La mostra non ha proposto un confronto tra i due artisti, forse per non ripetere ciò che era stato fatto in *The sacred made real*, l’esposizione londinese del 2009⁵¹. Ma sia rispetto a questa, sia alla mostra di Alcalá la Real, non si sarebbe dovuto temere la ripetizione, se necessaria alla comprensione dell’autore. Il catalogo avrebbe potuto, con poche altre tessere, diventare uno strumento completo, che non necessita di rimandi ad altre pubblicazioni.

Nel percorso sempre alto di Montañés, in cui sensibile è l’evoluzione, ma al tempo stesso costante è quell’intensità sospesa, quell’immanenza fisica così reale e tangibile ma proiettata in una dimensione contemplativa fuori da ogni contingenza, si incrociano altre esperienze e si distinguono altre personalità. L’enfasi di alcuni documenti sulle parti che lo scultore deve eseguire senza aiuti, impongono, se ve ne fosse bisogno, di considerare l’apporto della bottega da dove poi si dirama la carriera di allievi, seguaci e imitatori. La mostra e il catalogo presentano alcune opere, su cui la critica sta ancora dibattendo, la cui attribuzione a Montañés appare problematica. Pur nella convinzione che l’opera di un grande maestro non si debba considerare monolitica o,

Santa Clara, che «marcaron un cambio de rumbo en el estilo de Montañés» (*Montañés*, cit. [vedi nota 1], p. 175, cat. 24).

⁴⁹ Tra le fonti a stampa usate da Montañés si distingue in particolare l’incisione del *Battesimo di Cristo* di Cornelis Cort, a sua volta derivata da un dipinto di Francesco Salviati (*Montañés*, cit. [vedi nota 1], pp. 151-154, cat. 16).

⁵⁰ Sul *retablo* di Santa Maria de la Pasión vedi *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 184-189, catt. 27-28.

⁵¹ *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 21 ottobre 2009-24 gennaio 2010), a cura di X. Bray, London 2009, pp. 34-35, 108-109, in cui vengono raffrontate direttamente le opere di Montañés e di Zurbarán.

peggio, monocorde, ci sono scarti stilistici e qualitativi che è difficile comprendere in un percorso artistico dotato di una sua intima coerenza. Alludo qui in particolare a due statue dell'*Immacolata*, dalle chiese sivigliane di San Andrés e di San Julián (fig. 7). Quest'ultima è riferita a Montañés da una fonte settecentesca che ne contestava l'attribuzione ad Alonso Cano, circostanza suggestiva ma forse non probatoria, a fronte di scarti stilistici piuttosto forti con le opere più certe dello scultore⁵². Da questa discussa attribuzione discenderebbe anche il riferimento allo scultore della *Madonna* di San Andrés. I cherubini (figg. 6-7), che vengono citati in catalogo come «claves para respaldar la segura atribución a Montañés», mostrano fisionomie e capigliature diverse rispetto agli stilemi del maestro, che ricorrono invece pressoché identici in opere anche distanti nel tempo come le due statue dell'*Immacolata* più certe, quella della chiesa di El Pedroso (1606-1608) e della cattedrale di Siviglia (1629-1631, fig. 5).

Nel caso di uno scultore che fece del rispetto della qualità del suo intaglio un argomento da inserire nei contratti⁵³, scarti sensibili rispetto al suo stile consueto o alla sua tecnica impongono molta attenzione. Ritengo ancora oggi che un corretto esercizio attributivo rimanga uno strumento importante per comprendere appieno un artista, addentrandosi nel suo *modus operandi*, nelle sue modalità esecutive, ricostruendo le dinamiche produttive all'interno della sua bottega. Tutto questo può avvenire attraverso confronti molto precisi e validi riscontri tecnici che devono corredare la pubblicazione per conferirle validità scientifica.

La piena comprensione della personalità di un artista non può non passare attraverso l'attenta lettura del suo stile, per individuare il quale, l'esercizio più difficile ma più utile è quello di distinguerlo dai lavori della bottega, dai seguaci e dagli imitatori. Per questo, il grande assente della mostra è Juan de Mesa, l'allievo e collaboratore di Montañés il cui lavoro si è strettamente intrecciato con quello del maestro fino almeno al 1615, data della sua prima opera autonoma. Il confronto diretto avrebbe potuto far meglio comprendere l'organizzazione della bottega, la suddivisione dei compiti e mettere in rilievo le qualità specifiche e distintive delle singole personalità.

L'ultima sala della mostra ha chiuso il percorso espositivo con tre Crocifissi, tra cui svetta il *Cristo de la Clemencia*, che può essere tranquillamente annoverato tra le massime espressioni della scultura europea del Seicento (fig. 8). Realizzato a una data ancora precoce, il 1603, esso mostra un'assoluta padronanza anatomica ed espressiva.

52 L'attribuzione delle due Madonne è sostenuta nel catalogo da Emilio Gómez Piñol (*Montañés*, cit. [vedi nota 1], pp. 248-252, catt. 51-52).

53 Non conosco indicazioni più dettagliate di quelle specificate nel contratto per il retablo di Santa Clara dell'11 novembre 1621. Prendendo in carico, come abbiamo visto, l'esecuzione della policromia (suscitando così la polemica di cui si parlava più sopra), Montañés rivelava una preoccupazione quasi maniacale per come doveva essere eseguita la decorazione pittorica e la doratura sulle sue sculture (Cano Rivero, *Montañés*, cit. [vedi nota 3], p. 73).

I termini del contratto già chiariscono le ambizioni della committenza, che chiedeva un Cristo vivo, con la testa inclinata come per parlare a chi gli prega davanti, un'opera che superasse le precedenti realizzazioni del maestro, comprese quelle inviate in Perù (allusione al celebrato Crocifisso oggi nella cattedrale di Lima)⁵⁴. Montañés si impegnava a «hacer y acabar con toda perfección [...] para que quede en España [perché rimanga in Spagna] y se sepa el maestro que la hizo para gloria de Dios»⁵⁵.

Un tale capolavoro è frutto anche di un magistero tecnico sbalorditivo essendo l'intera figura sostenuta soltanto dai chiodi, completamente staccata dalla croce. Al restauro di quest'opera è dedicato un intero saggio in catalogo, che ci fa partecipi della sua genesi tecnica⁵⁶. Qui si sconfessa un tipico pregiudizio accademico italiano: quello della qualità della scultura e dello scultore che si misura direttamente dalla capacità di ricavare la forma da un unico blocco. L'assemblaggio e l'incastro erano visti con sospetto, «opera da ciabattini e non da uomini eccellenti»⁵⁷. Il *Cristo de la Clemencia* è fatto di sette masselli assemblati verticalmente, ai quali sono stati aggiunti vari tasselli secondari. Una paziente e delicata opera di committenza che non ha prodotto crepe o deformazioni nonostante le forti tensioni dovute al peso agganciato unicamente ai chiodi.

Un'ultimo quesito: l'arte di Martínez Montañés ebbe riflessi in Italia? Nonostante la questione venga spesso sollevata, specie dagli studi che riguardano la scultura napoletana e meridionale, siamo a mio avviso lontani dall'aver trovato legami diretti. Lo scultore andaluso conosceva l'arte italiana per ciò che era arrivato in Spagna, per aver frequentato i Raxis e per il tramite delle incisioni, ma non risulta aver mai lasciato la patria né che la sua fama arrivasse a Napoli. Malgrado i pregiudizi di cui soffriva in patria, la scultura napoletana in Spagna e in particolare quella in legno, godette di grande successo, ma i modelli a cui attinsero i napoletani furono altri. Difficilmente nell'Italia del Seicento agli stessi maestri del legno si sarebbe potuto indicare a modello uno scultore del legno, ancorché *dios*.

54 L'attività di Montañés per l'America Latina è rappresentata nel catalogo da R. Ramos Sosa, *La fama de Montañés y su escuela en Hispanoamérica*, in *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 47-61.

55 *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 261-263, cat. 55.

56 F. De la Paz Calatrava, C. Álvarez Delgado, *Cristo de la Clemencia. Técnica y restauración*, in *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 95-109.

57 G. Vasari, *Le Vite* [Firenze 1550], a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986, p. 47. Vasari si riferiva in particolare al «rattoppamento» che si rende necessario in seguito a un errore dello scultore. Inserire «pezzi commessi» rompe l'unità del «sasso», la cui integrità è dimostrazione dell'eccellenza dell'artefice. Un unico materiale, un unico pezzo, un unico colore: fuori da queste regole non si può più parlare per lui di vera scultura.



1. Veduta di una sala della mostra *Montañés, maestro de maestros* (Siviglia, Museo de Bellas Artes). Alle pareti, tele di Bartolomé Esteban Murillo; nella sala, da sinistra: Pietro Torrigiano, *San Gerolamo penitente*; Juan Martínez Montañés, *San Gerolamo penitente*, dal retablo di Santiponce; Juan Martínez Montañés, *San Domenico di Guzmán penitente*; Juan Martínez Montañés, *San Gerolamo penitente*, dal convento Madre de Dios di Llerena

2. Juan Martínez Montañés, *Retablo mayor*, 1609-1613, Santiponce, chiesa di San Isidoro del Campo



3. Juan Martínez Montañés, *San Gerolamo penitente*, legno dipinto, policromia di Francisco Pacheco, scomparto del *Retablo mayor*, Santiponce, chiesa di San Isidoro del Campo



4. Juan Martínez Montañés, *San Domenico di Guzmán penitente*, 1605-1609, legno dipinto, policromia di Francisco Pacheco, Siviglia, Museo de Bellas Artes (dal convento di Porta Coeli a Siviglia)



5. Juan Martínez Montañés, *Immacolata*, detta “*La Cienguecita*”, 1629-1631, legno dipinto, policromia di Francisco Pacheco e Baltasar Quintero, Siviglia, cattedrale

In alto, a destra

6. Juan Martínez Montañés, particolare della *Immacolata*, detta “*La Cienguecita*”, 1629-1631, legno dipinto, policromia di Francisco Pacheco e Baltasar Quintero, Siviglia, cattedrale

7. Juan Martínez Montañés (seguace di?), particolare della *Immacolata*, 1625 circa, legno dipinto, Siviglia, chiesa di San Julián

8. Juan Martínez Montañés, *Crocifisso “de la Clemencia”*, 1603, legno dipinto, Siviglia, Museo de Bellas Artes (deposito dalla cattedrale di Siviglia)



RECENSIONE A MONTAÑÉS, MAESTRO DE MAESTROS, CATALOGO DELLA MOSTRA (SIVIGLIA, MUSEO DE BELLAS ARTES, 29 NOVEMBRE 2019-15 MARZO 2020), A CURA DI IGNACIO CANO RIVERO, IGNACIO HERMOSO ROMERO E MARÍA DEL VALME MUÑOZ RUBIO, SEVILLA, JUNTA DE ANDALUCÍA, 2019

Review of Montañés, maestro de maestros, exhibition catalogue (Sevilla, Museo de Bellas Artes, 29 November 2019-15 March 2020), edited by Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero and María Del Valme Muñoz Rubio, Sevilla, Junta de Andalucía, 2019

Raffaele Casciaro

The critical review, recent restorations and an excellent photographic campaign have allowed a new reading of the work of Juan Martínez Montañés, the greatest wood sculptor of the Andalusian Renaissance. The Seville exhibition and its catalog explored themes such as the role of the wood arts in 16th and 17th century Andalusia, the contextual meaning of the art of the retable and the importance of polychromy in Montañés's sculpture. Some attributions appear less convincing and a summary biographical profile that would have facilitated the reading of the essays and catalog entries is missing. This paper takes its cue from the theme of the exhibition to compare the Italian and Spanish critical tradition on polychrome wood sculpture. In Spain the high consideration for this sector of artistic production has always kept it at the center of the interests of the client and critics, unlike what has happened in Italy.